

Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere

© 2018 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

ISBN: 978-88-95868-27-1

Sulle tracce di Antigone.
Diritto, letteratura e studi di genere

A cura di Paola Del Zoppo e Giuliano Lozzi

Indice

7	Introduzione
TEORIA, ETICA E POLITICA	
25	Sotera Fornaro, <i>La sfida simbolica di Antigone</i>
43	Stephan Kammer, <i>Antigones Verrat. Anmerkungen zur philologischen Epistemik</i>
61	Arata Takeda, <i>Il doppio Edipo. La tradizione promitica e l'approccio mitocritico</i>
75	Hans G. Reinhard, <i>Widerstand und Ethik: Antigone bei Žižek, Frei Gerlach und Honig</i>
87	Ines Böker, <i>Ein obskures Vexierbild der Antigone. Versuch über ein widerständiges Nachleben der Antigone des Sophokles im Kontext von Georges Didi-Hubermans</i> Das Nachleben der Bilder
CULTURA, IDENTITÀ E GENERE	
103	Elena Porciani, <i>Allegoria, performatività e disambientazione nella ricezione femminile dell'Antigone di Sofocle</i>
117	Giuliano Lozzi, <i>Zur Betrauerbarkeit von Polyneikes als Objekt politischen Ekels</i>
125	Barbara Bollig, <i>'Medea usquam sum?' – Medeen der Gegenwartsliteratur zwischen Mythos und urban legend</i>
153	Rita Svandrlik, <i>Antigone: Verwandtschaften und Verwandlungen</i>
PROCESSO E DIRITTI	
163	Gina Gioia, <i>Il conflitto irrisolto di Antigone</i>
171	Angelo Schillaci, <i>Antigone e la città: percorsi del riconoscimento e costruzione della convivenza</i>

TEATRO E PERFORMATIVITÀ

- 205 Daniela Padularosa, *Il 'modello' per Antigone di Bertolt Brecht*
- 219 Eva Marinai, *Antigone sulla scena. Il peso del corpo insepolto, da Brecht al Living Theatre*
- 231 Marco Castellari, *Friedrich Hölderlin: Un'Antigone per il teatro contemporaneo*

ECHI LETTERARI

- 257 Andrea Landolfi, *L'Antigone purificata di Hugo von Hofmannsthal*
- 267 Angelo Riccioni, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*
- 277 Massimiliano De Villa, *Riscrivere il mito sulle macerie: Mia sorella Antigone di Grete Weil*
- 315 Paola Del Zoppo, *Antigone post Antigone: Isotopie antigoniane in alcuni testi di narratrici tedesche tra Ottocento e Novecento*
- 347 Bibliografia
- 353 Profili degli autori

Antigone sulla scena. Il peso del corpo insepolto, da Brecht al Living Theatre

Eva Marinai

Lo studio intende riflettere su un aspetto rilevante, dalla duplice valenza poetica e politica, della ‘maschera’ di *Antigone* sulla scena contemporanea, in particolare per la riscrittura e la messa in scena di Bertolt Brecht (Chur, 1948) sulla traduzione hölderliana, e per l’allestimento del Living Theatre (Krefeld, 1967). Tale aspetto riguarda il *peso* – in senso letterale e metaforico – del corpo insepolto di Polinice e la sua funzione mitico-storica.

Le due tappe citate del lungo itinerario di *Antigone* nella contemporaneità – ossia la riscrittura brechtiana dell’*Antigone* di Sofocle, avvenuta tra il 30 novembre e il 12 dicembre 1947, con le prime prove a Zurigo e poi il debutto a Coira (Svizzera) il 15 febbraio 1948¹, e quindi la traduzione² e l’allestimento dell’opera da parte della compagnia di Julian Beck e Judith Malina nel 1967 a Krefeld in Germania, costituiscono, come è noto, soltanto due esempi all’interno del percorso di *riattivazione* del mito. Due esempi certamente paradigmatici del ruolo svolto dalla scena teatrale nell’elaborazione collettiva della coscienza tragica: *scena* in quanto *topos* privilegiato in cui il ‘discorso mitico’ può mettere in atto un processo di *ri-enunciazione* e *ri-narrazione* – come *deuteros logos*. Secondo l’estetica della ricezione, infatti, la *Wirkungsgeschichte* del-

¹ Per studiare lo spettacolo indispensabile è il testo di Bertolt Brecht – Caspar Neher – Ruth Berlau, *Antigonemodell 1948*, Weiss, Berlino 1949 e, quindi, Henschelrerlag Kunst und Gesellschaft, Berlino 1955, la cui Prefazione, intitolata *Come valersi non servilmente di un modello di regia*, è pubblicata in italiano, senza immagini, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. di Emilio Castellani, Einaudi, Torino 1962, pp. 187-201. Il testo vero e proprio dell’*Antigone* di Brecht è riprodotto nell’XI volume degli Stücke, Frankfurt a.M. 1964 (prima ed. 1959) ed è stato tradotto in italiano da Mario Carpitella per l’edizione Einaudi «I Millenni», Torino 1970 (nuova ed. 1996); Per un confronto con la versione originale in tedesco, cfr. *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, a cura di Valerio Magrelli, ediz. italiana di Giuseppina Lombardo Radice, adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin, Einaudi, Torino 1996, pp. 197-331.

² Judith Malina, *Sophocles’ Antigone. Adapted by Bertolt Brecht* (1984), trans. by Judith Malina, Applause Theatre Book Publishers, New York 1990.

l'opera prevede che, nell'istaurarsi del triangolo autore-opera-pubblico, quest'ultimo non sia affatto una parte passiva del processo, ma un'energia produttiva di Storia.

Il mito antico costituisce, come è noto, uno strumento del nostro immaginario per rappresentare o riflettere sul presente. I greci sono *nostri contemporanei*, dunque il processo di riscrittura degli archetipi classici può essere considerato come il prisma attraverso cui indagare il senso del tragico nella contemporaneità e i modelli compositivi entro cui esso si struttura.

Per il rifacimento di *Sophocles' Antigone* da parte del Living Theatre – ovvero per la seconda edizione, il cui 'montaggio' scenico avviene in Italia nel 1979 – e in particolare per l'immagine della *Pietà* di Malina-Antigone sotto cui è adagiato il corpo di Polinice, la studiosa americana Cindy Rosenthal ha ipotizzato un riferimento alla fotografia³, vincitrice del Premio Pulitzer, scattata dal giornalista John Paul Filo il 4 maggio del 1970, che ritrae una ragazza quattordicenne, Mary Ann Vecchio, inginocchiata sul corpo senza vita di Jeffrey Miller, studente alla Kent State University (Ohio), freddato dalla Guardia Nazionale durante una manifestazione contro l'invasione statunitense della Cambogia, che il Presidente Nixon rilanciò il primo maggio dello stesso anno. Si tratta di quella serie di avvenimenti che Judith Malina descrive nel suo Diario dal titolo *The Enormous Despair*⁴. La posa statuaria della giovane pacifista, dai lunghi capelli neri, inginocchiata di fronte al cadavere riverso e disteso sul nudo asfalto, con la bocca spalancata in un urlo muto e le braccia aperte a chiedere giustizia appare molto vicina alla tragicità di un rivisitato *compianto sul Cristo morto* di Malina-Antigone.

Nell'intervista che Rosenthal rivolge a Judith Malina, l'attrice non nega una certa suggestione avuta da quell'immagine e che probabilmente viene rievocata durante la seconda edizione dello spettacolo⁵. È evidente, pertanto, la capacità del Living Theatre di riconsiderare gli archetipi sotto la forma di rispecchiamenti, in cui l'esemplarità, evitando di indulgere in

³ Judith Malina afferma di lavorare «moltissimo con le immagini: fotografie, stampe, disegni»: Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2008, p. 147. Malina cita la fotografia di Filo: Cfr. Cindy Dale Rosenthal, *Living the Contradiction: the Living Theatre's Revision of 'Sophocles' Antigone' through Brecht and Artaud*, PhD. Dissertation, New York University 1997, p. 90. L'immagine, però, non può essere considerata fonte d'ispirazione per la messinscena del 1967, dato che è stata scattata tre anni dopo, semmai può esserlo per la seconda edizione.

⁴ Judith Malina, *The Enormous Despair*, Reandom House, New York 1972.

⁵ Cindy Dale Rosenthal, *Living the Contradiction*, cit., pp. 90-91.

rappresentazione consolatoria, tenta semmai di rinfocolare nei partecipanti al rito la volontà di agire in prima persona sul contingente.

Afferma Judith Malina:

Antigone è una pacifista, lotta per l'amore allo stesso modo di una pacifista, che si trovi di fronte alla polizia, per esempio. Essa ha, contemporaneamente, qualche cosa di un poco infantile. Ciò che c'è di forte nel suo atteggiamento è che rifiuta la morte 'formale', il martirio che gli Anziani le propongono. Vuole essere un esempio, è una cosa diversa⁶.

Ora, si comprende come parlare del corpo 'ingombrante' di Polinice – un *corpo santo* – divenga un passaggio obbligato per riflettere su Antigone nella contemporaneità. Nei due spettacoli citati, il tema del corpo insepolto viene sviluppato sì in modo diverso, ma con la medesima centralità e intensità.

Occorre ricordare, prima di tutto, che Polinice costituisce il polo attrattivo dell'intero spettacolo del Living: corpo attorico presente sulla scena per tutta la durata dello spettacolo, quasi sempre ad occupare il centro del palco, trasportato infine da Antigone-Judith Malina sulle spalle. Si tratta di quello stesso corpo che fu elemento 'rimosso' nella versione brechtiana, dove in scena non compare mai, 'sostituito' da un elemento 'scenografico': la tavola di legno che Antigone-Helene Weigel porta su di sé, simbolo della sottomissione del popolo al tiranno (come recitano i *Brüchenverse* brechtiani quando fanno riferimento all'impossibilità di definire patria un luogo dove si è costretti a tenere la schiena curva), ma anche metafora iconica del corpo del defunto, quale *corpo del reato*.

È possibile affermare che entrambe le interpreti dell'eroina tragica, incarnazione della 'legge non scritta', *si fanno carico*, letteralmente, del *corpo dell'altro*.

Dal *notebook*, dai diari e dalle interviste, traspare come l'*Antigonemodell* abbia avuto una forte influenza sull'immaginario di Judith Malina, la quale, durante le prime prove dello spettacolo, ha difficoltà a distaccarsi dalla messinscena brechtiana e dal modello incarnato da Helene Weigel. In un'intervista della studiosa Cindy Rosenthal a Judith Malina, infatti, l'attrice spiega così il suo studio del personaggio di Antigone interpretato da Weigel, con la piena consapevolezza che il 'gesto di ribellione' dell'eroina greca, teatralmente parlando, è strettamente connesso con la volontà di 'dare un esempio' (*to set an example*, v. 390⁷), non solo etico ma anche scenico:

⁶ Judith Malina cit. in Pierre Biner, *The Living Theatre* (1972), trad. it. di Ippolito Pizzetti, *Il Living Theatre*, De Donato, Milano 1968, p. 166.

⁷ Judith Malina, *Sophocles' Antigone*, cit., p. 29.

Antigone's trying to demonstrate in a theatrical way – because the isn't really the question of the burying her brother, there's a guard standing there [...]. She's saying: Look I'm burying my brother [...] this is a piece of theatre for Antigone, not only for the performer. Brecht turned that around when he said: «Weigel played the last walk to her death not only as if Antigone's walk was already famous [line 858: 'Across the plaza there she went...']. Weigel played it as if Weigel's portrayal of it was already famous». Now turn that around the other way. Antigone is performing her act as if it is already a model for the actress to come who will play her. As if she knew that this action was already famous⁸.

Sarà poi il compagno d'arte e di vita di Judith Malina, Julian Beck, a virare in direzione di una 'visione ritmica' dello spettacolo, abolendo qualunque oggetto di scena e sollecitando gli attori a compiere, durante le prove, improvvisazioni mirate a tradurre gli archetipi espressivi e, soprattutto, le correnti emotive dell'*Antigone* in geroglifici gestuali e vocali d'artaudiana memoria⁹.

Un concetto-simbolo che dà conto di questo processo allegorico che il Living compie sul testo brechtiano è proprio il corpo insepoltito di Polinice che va ad occupare, nella partitura mimica dell'attrice anarchica, il posto precedentemente occupato dalla tavola di legno.

Il corpo di cui si fanno carico 'Le Antigoni' novecentesche non è solo emblema della fratellanza, della parentela, ma anche allegoria dell'alterità: alterità intesa *in primis* come maschile. Si va ricomponendo, così, quella ambiguità di 'genere' già contenuta nel nome *Anti-gonè* e sottolineata più volte dagli appellativi al maschile e al neutro usati per indicare la giovane eroina. Si legga, in proposito, il verso sofocleo 378: *παῖδ' Ἀντιγόνην* – dove *paidion* è termine neutro indicante il/la fanciullo/a in età prepuberale.

George Steiner, nel suo volume fondante sulle Antigoni, ha già chiarito il particolare legame di parentela che unisce Antigone a Polinice e l'incarnazione nell'eroina del concetto stesso di sorellanza¹⁰. Si può dire, in aggiunta

⁸ Cindy Rosenthal, *Living the Contradiction*, cit., pp. 100-101.

⁹ Beck intende far riferimento al termine *hiéroglyphe* usato da Antonin Artaud, che non riguarda tanto la figurazione fine a se stessa, quanto la significanza dell'ideogramma, in qualità di simbolo-concetto, diagramma di forze, reticolo di segni. I coniugi Beck scoprono Artaud nel 1958 grazie all'amica traduttrice e curatrice Mary Caroline Richards, che fornisce loro in anteprima una copia del suo lavoro editoriale per la Grove Press: la traduzione in inglese di *Le Théâtre et son double* uscito nel 1938 per Gallimard.

¹⁰ George Steiner, *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought* (1984), trad. it. di Nicoletta Marini, *Le Antigoni. Storia di un mito*, Garzanti, Milano 1990, p. 205.

a ciò, che Antigone è una figlia-sorella, in quanto frutto del rapporto incestuoso tra il padre Edipo e la madre Giocasta. Il fatto che i termini con cui è appellata nel testo sofocleo denotino una non casuale ambiguità di genere, fa sì che Antigone risulti, nel confronto col tiranno, superiore ad esso. Ella, infatti, assume su di sé anche l'elemento maschile, facendosi carico dell'altro da sé. Ci sono vari punti in cui Creonte e il coro si riferiscono a lei usando il maschile. L'espressione con cui Creonte cerca il colpevole è al maschile: «Chi tra voi», dove è usato *aner*: τίς ἀνδρῶν. L'*Edipo a Colono*, peraltro, si apre con *tècnon* 'figlia/o', parola-chiave, *Leitmotiv*, dell'intera vicenda della famiglia dei Labdacidi, indicante la parentela incestuosa che la caratterizza: «Figlia (τέκνον) di questo vecchio cieco, Antigone, in quale posto siamo arrivati o in quale città?»¹¹ sono le prime parole di Edipo – e della tragedia – che riallacciano immediatamente il dramma al suo precedente più prossimo, l'*Edipo Re*, che inizia anch'esso con la parola τέκνα, 'figli'.

Nel confronto con questa «seconda generazione»¹², Creonte appare come colui che compie un atto di 'mostruosa illegalità', ma anche che non rispetta e non onora la paura ancestrale della decomposizione del corpo. Un corpo che rappresenta la proiezione simbolica di quei figli, di quei padri, di quei compagni e fratelli i cui cadaveri, lasciati agli uccelli e alle intemperie, corredano e sintetizzano ogni contesto di guerra¹³.

Antigone, quindi, che nella tragedia omonima è colei cui è affidata la custodia del cadavere del fratello, nell'antefatto della vicenda, ossia nell'*Edipo a Colono*, è – ma essendo scritto a posteriori, trent'anni dopo (nel 402 a. C.), si può dire *diviene* – colei che accompagna nell'aldilà un altro corpo regale, quello del padre Edipo. Dunque un destino, quello di Antigone, legato alla morte e alla ricerca della giustizia divina, Dike, che come canta il Coro antigoneo risiede nell'Ade. Sofocle: «Non è stato Zeus a proclamarla, e Dike, che dimora con gli dei di sotterra, non ha stabilito per gli uomini leggi come questa» (vv. 450-451; AI, 33).

Peraltro la sepoltura del cadavere non è fatto privato, familiare ed intimo, secondo quanto a noi appare per filtro della cultura tardo-otto-

¹¹ «È difficile non vedere nella struttura dell'*incipit* [...] una deliberata rete di riferimenti [...]. Oltre alla parola iniziale, a) identica struttura interrogativa della frase; pronome τίνας [...], c) accenno alla nuova generazione (qui, Antigone; là, i 'giovani germogli')»; cfr. *Sofocle. Edipo a Colono*, a cura di Guido Avezù – Giulio Guidorizzi, trad. it. di Giovanni Cerri, Mondadori, Milano 2008, p. 201.

¹² Come la chiama Mario Martone, altro regista dei classici greci e della saga tebana: in proposito mi permetto di rimandare al mio saggio Eva Marinai, *Il senso del tragico contemporaneo. L'episteme drammatica di Mario Martone*, in «Dionysus ex machina», IV (2015), pp. 166-178.

¹³ Cfr. George Steiner, *Le Antigoni*, trad. it. cit., p. 207.

centesca, ma come una questione ‘politica’, legata a processi storici e culturali¹⁴.

Il corpo di Edipo è un corpo contaminato, che la figlia-sorella Antigone, unita in questa infelice sorte all’altra figlia-sorella, Ismene, non riuscirà a seppellire, intrecciando dunque il proprio destino di fanciulla con quello di due cadaveri di Re: uno scomparso alla vista (il padre)¹⁵, e l’altro scomodo, sempre presente alla vista (il fratello)¹⁶, divenendo per ciò stesso il personaggio tragico per eccellenza di tutto l’Ottocento, capace di smuovere l’immaginario contemporaneo, *in primis* brechtiano, a tal punto da incarnare l’immagine-emblema della tenacia e dell’ostinazione.

Creonte, come si è detto, temendo il confronto con l’alterità, attribuisce ad Antigone un’identità virile, sì da giustificarne il testa-a-testa. Quando Antigone, al verso sofocleo 443, ammette di aver compiuto il ‘santo crimine’, il ‘sacrosanto delitto’, di conoscere il divieto («L’editto era pubblico: lo conoscevo, certo» v. 443; AI, 33) e di non pentirsi del proprio gesto in virtù dell’assenza di un esplicito volere divino in proposito, l’identità di Creonte vacilla: «Non sarò più un uomo (ανήρ), l’uomo sarà lei (αύτη δ’ανήρ) se questo potere le sarà concesso senza pena» (vv. 484-485; AI, 34). Il tiranno prosegue stigmatizzando (v. 525): «Finché io sono vivo, non sarà certo una donna (γυνή) a comandare» (v. 525; AI, 35). Battuta, questa, che è preceduta dall’asserzione di vitalità da parte di Creonte a dispetto dell’amore per i morti e per la morte, che invece è manifestato da Antigone. Già durante la sticomitia tra il Coro di Anziani e Creonte la tensione si sviluppa sul tema del presunto potere di quest’ultimo di disporre dei vivi e dei morti e sulla retorica ambigua delle battute del Coro che, al divieto del tiranno di mettersi dalla parte dei ribelli, saggiamente – e paradossalmente, per il tema della tragedia – risponde: «Nessuno è così pazzo da voler morire» (v. 220; AI, 27), affermazione che in Brecht si trasforma in una domanda anticipatoria dell’ingresso in scena prima della guarda, poi di Antigone: «C’è qui un tal folle che cerchi la morte?» (AB, 20).

¹⁴ Cfr. Ettore Cingano, *Figure eroiche nell’ ‘Antigone’ di Sofocle e nella tradizione mitografica arcaica*, in Guido Avezù, *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Metzler, Stuttgart 2003, pp. 79-80.

¹⁵ Nell’*Edipo a Colono*, ai vv. 1579-669, il Messaggero racconta la sparizione di Edipo. L’episodio finale (l’esodo della tragedia) si conclude senza *trenodia*, cioè senza il canto finale: il lamento funebre delle figlie sul copro del padre. Sull’argomento cfr. Sofocle, *Edipo a Colono*, cit., p. 375.

¹⁶ Cfr. Silvia Romani, *Corpi ingombranti. Antigone e i suoi morti*, in *Antigone volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate rosse*, a cura di Roberto Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2008, pp. 61-63.

A questa battuta di Creonte, fa il suo ingresso da sola Antigone (secondo ingresso in scena, dopo quello con Ismene). Ogni entrata di Antigone sulla scena brechtiana corrisponde alla visione di un corpo-oggetto (il *corpo/tavola*), un corpo oppresso e martirizzato, che nella prima versione si presentava come una figura sotto il giogo (come risulta dai bozzetti di scena di Caspar Neher). L'espressione sofoclea ὑπὸ ζυγῶ («sotto il giogo», v. 291; AI, 29) viene quindi resa icona dalla dimensione visiva e didascalica del teatro, che fornisce così un modello, un *esempio tangibile* di riconfigurazione dell'enunciato tragico. La gogna è poi sostituita, come si è visto, da una tavola di legno che costringe l'attrice ad assumere una posizione curva in avanti, con le mani appoggiate alla schiena, incastrate all'interno dei due fori¹⁷. L'immagine della gogna e della schiena curva sotto il peso della tirannia è evocata anche durante il dialogo tra Creonte e la Guardia:

No, in città ho urtato qualcuno
Per qualche cosa, e questi adesso mormorano
Ed al mio giogo non piegano il collo.
Io lo so bene, sono stati loro
Coi loro doni, a istigare quest'atto.
Giacché niente, tra quanto è coniato,
È peggio del denaro [...]
Se il colpevole non giungi a consegnarmi,
Vivo, terreno, alla gogna e reo convinto
Verrai impiccato, e andrai col laccio al collo
Giù tra i morti (vv. 305-310; AB, 21-22).

La raffigurazione del cappio e dunque, di nuovo, dello strapotere tirannico e, di conseguenza, della responsabilità individuale sul fare politico, che pesa come un giogo sul collo, era già stata presentata durante il dialogo tra le due sorelle nel primo Prologo brechtiano, quando esse si mostrano indecise, non sapendo se *sciogliere o legare il nodo* (Sofocle, v. 40; AI, 22). Con questa espressione proverbiale che traduce una metafora greca significativa l'indecisione nel da farsi, 'agire o non agire', torna al centro del discorso politico di Brecht il corpo del fratello: il cadavere di un Polinice disertore – e non traditore della patria, come in Sofocle – che è in attesa di essere liberato dal vituperio dell'impiccagione e di essere

¹⁷ In proposito mi permetto di rimandare al mio articolo Eva Marinai, 'Antigone di Sofocle' di Brecht: un modello possibile di resistenza, «Turin D@ms Review»: http://www.turindamsreview.unito.it/link/Antigone_Sofocle_Brecht.pdf, e al più ampio Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa 2014.

sepolto con amorevole conforto sororale. Mi avvalgo qui della traduzione di Guido Paduano in quanto egli, a differenza di Maria Grazia Ciani, mette bene in evidenza la condizione di limitazione del personaggio. Paduano, infatti, traduce l'espressione con «stringere o allentare»; Ismene ad Antigone: «Mia povera Antigone, se così stanno le cose, che posso farci? È un nodo che stringere o allentarlo non serve a niente»¹⁸.

Il dilemma ontologico¹⁹ delle due sorelle è qui 'uscire o non uscire' dalla casa (fuori le attende una SS nazista), in una continua oscillazione, reale e metaforica, tra fuori e dentro, tra procedere, andando a tagliare la corda (*sciogliere/allentare il nodo*) con cui il fratello è stato impiccato – «Il coltello, su, dammi il coltello / per tagliare la corda, non lasciarlo appeso / e portare il suo corpo qua dentro [la casa]» (AB, 12) – e non agire (*legare/stringere il nodo*): «sorella, lascia il coltello, / la vita non puoi ridargli. Se ci vedono con lui, ugual sorte toccherà a noi» (AB, 12). Un'incertezza che è anche espressione del dubbio nel tragico moderno.

La scena si chiude quando le due sorelle negano di conoscere l'impiccato: «Noi due quell'uomo non lo conosciamo» (AB, 12) è la terribile dichiarazione dalla chiara reminiscenza evangelica²⁰ che immediatamente tratteggia un'*imago Christi* per Polinice e, per le sorelle, l'ombra di Madre Courage²¹ biematicamente incapace di riconoscere il cadavere del figlio, temendo quest'ultima la perdita dei vantaggi che la guerra le ha portato, ma paventando anche di perdere – brechtianamente – l'unico bene dell'uomo, la vita²².

In Brecht, peraltro, non c'è un'oscillazione tra due eticità, come segnalò Hegel: due ragioni che si scontrano, l'*ethos* familiare (il *ghenos*) contro quello istituzionale (il *kratos*); in Brecht la divisione è manichea: bene e male, resistente contro tiranno.

¹⁸ Sofocle, *Antigone*, in *Tragedie e frammenti di Sofocle*, traduzione e note a cura di Guido Paduano, vol. I, UTET, Torino 1982, p. 257; Ciani invece non mantiene la metafora del nodo e traduce: «Ma se le cose stanno così, mia infelice sorella, che cosa posso io fare o non fare?» (AI, 22).

¹⁹ Riproducendo «la dimostrazione teatrale dell'alternativa tra opzioni estreme che aveva modellato i drammi didattici»: Raimondo Guarino, *Antigone e una svolta del Novecento: da Brecht (1947-1948) al Living Theatre (1967)*, in *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*, a cura di Anna Maria Belardinelli – Giovanni Greco, Le Monnier, Firenze 2009, p. 39.

²⁰ Dal Vangelo secondo Marco, 14, 66-68.72.

²¹ *Mutter Courage und ihre Kinder*: uno dei capolavori di Bertolt Brecht, scritto tra il 1938 e il 1939. Cfr. Bertolt Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, trad. it. di Franco Fortini, Einaudi, Torino 2000.

²² Su questo tema cfr. Annamaria Cascetta, *Il tragico nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2009, in particolare alle pp. 77-92.

Come risolve il Living Theatre questo passaggio? Scrive Malina nella traduzione-riscrittura del dramma brechtiano: «There are some in the city who hold certain things against me, and complain that they will not bow to my will [...]. But I tell you, if you did this, and in human form, alive, bound to a board, and delivered, you will be hanged and enter hell with a rope round your neck»²³.

Il Living, quindi, traduce quest'immagine con le figure di Creonte-Beck e della Guardia-Walker avvinghiate in un abbraccio mortale: Creonte stringe un braccio attorno al collo della Guardia e, in tal modo, sembra caricare le spalle della Guardia del suo proprio peso.

Nello spettacolo della compagnia americana, subito dopo questa scena, segue l'appostamento della Guardia sul luogo ove giace il corpo di Polinice, al fine di trovare il colpevole del seppellimento clandestino. Antigone-Malina è ora sdraiata sul corpo del fratello, ricoprendolo col proprio, ma tenendo la faccia sollevata, bene in vista; la Guardia la solleva di scatto e ella pronuncia i versi di *liaison* (i *Brückenverse* brechtiani) nella lingua del pubblico, in questo caso l'italiano²⁴: «Antigone, quando fu ad essi condotta e interrogata sul perché avesse infranto la legge, guardò attorno e vide gli Anziani e li vide atterriti e disse loro 'questo è un esempio'»²⁵. Detto ciò, la Guardia, improvvisamente, issa la ragazza sulle spalle e, mostrandola al Coro degli Anziani di Tebe, grida «Here she is; she did it»²⁶: la colpevole è stata trovata. Mentre rivolge a Creonte la battuta «She made the grave»²⁷, solleva il corpo di Polinice e lo carica sulle spalle di Antigone, la quale, faticosamente «ma senza barcollare»²⁸, trascina il fratello per un tratto del palco per poi adagiarlo al centro, perpendicolarmente all'arco scenico. La posa di Judith Malina duplica, quindi, quella di Helen Weigel, curva sotto il peso della tavola di legno²⁹, arricchendola però di un significato ulteriore, riconducibile –

²³ Judith Malina, *Sophocles' Antigone*, cit., p. 24.

²⁴ Si fa riferimento all'unica versione audiovisiva completa, conservata presso l'Archivio del Teatro Petruzzelli di Bari.

²⁵ Trascrizione fedele dal video dello spettacolo di cui sopra, a mia cura.

²⁶ Judith Malina, *Sophocles' Antigone*, cit., p. 27.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: un mito nel teatro occidentale*, De Donato, Bari 1977, p. 197. A differenza di Malina, che si muove con fatica ma con sicura determinazione, Weigel traballa sotto il peso della tavola, in una sorta di calvario cristologico.

²⁹ Elemento già evidenziato da Jean Jacquot: *The Living Theatre*, in *Les voies de la création théâtrale. Grotowski, Barba, Living Theatre, Open Theatre, V. Garcia et Arrabal*, vol. 1, prés. par Jean Jacquot, CNRS, Parigi 1985, p. 234 e da Cesare Molinari, *Storia di Antigone*, cit., p. 197.

come si è già avuto modo di evidenziare – alla complessa relazione dell'eroina con il padre-fratello Edipo, rievocando la figura di Enea che porta sulle spalle Anchise, simbolo del rapporto conflittuale con il passato, con il padre e con la patria, elementi cui anche l'Antigone dell'anarchica Malina necessariamente si confronta³⁰.

Intanto la Guardia sta riferendo l'accaduto e, quando il racconto giunge alla tempesta di polvere («a sudden warm wind»³¹), Antigone compie ancora una volta il gesto della sepoltura: un gesto fortemente simbolico sul piano drammatico.

Nella sticomitia tra Antigone-Malina e Creonte-Beck, entrambe le figure torreggiano in silenzio: la giovane donna irremovibile nei suoi intenti allarga le braccia, si divincola e si inginocchia nuovamente sul cadavere, recitando con fermezza, in tono calmo e perentorio la battuta già citata, il motivo centrale dello spettacolo, ossia «the quintessential to their civil disobedience platform»³²: *to set an example*.

Se nella visione brechtiana l'esempio inteso come modello è concetto formale che assume significato politico all'interno del processo storico, e dunque il gesto esemplare è un modo di rivitalizzare l'azione (anche quella teatrale) in chiave storica, attraverso l'apporto sostanziale degli attori, intesi come testimoni; per il Living il gesto esemplare è l'atto di ribellione, la volontà di liberarsi dal giogo, dalla tavola dell'oppressione dittatoriale, dalle catene della società capitalista. A seguito dell'affermazione di Antigone, Creonte afferra l'eroina bruscamente per un braccio in una delle immagini più note dello spettacolo: il tiranno la sovrasta mentre ella, sdraiata, continua a proteggere perentoriamente il corpo del fratello.

A fronte, quindi, non dell'assenza del corpo del defunto da parte di Brecht ma alla sua *rimozione* in quanto 'metaforizzato' nella tavola, il Living Theatre sceglie invece la strada dell'onnipresenza. «Il polo magnetico dello spettacolo»³³ – come affermano Beck e Malina – è il corpo di Polinice, indice di una colpa e di una potenza schiacciante che sono perennemente davanti ai nostri occhi e che quindi non si possono obliare:

³⁰ Sul superamento del vincolo e dell'oppressione paterna attraverso le ragioni dell'arte, cfr. Walter Mauro, *Il peso di Anchise*, Frassinelli, Milano 1997.

³¹ Judith Malina, *Sophocles' Antigone*, cit., p. 28.

³² Cindy Rosenthal, *Living the Contradiction*, cit., p. 105.

³³ Questo concetto è ripetuto da Beck e Malina in varie interviste; la prima volta forse è di Julian cit. in Lyon Phelps, *Brecht's Antigone at the Living Theatre*, in «Tulane Drama Review», 2, 1 (Autumn 1967): «In *Antigone*, the constant presence on stage of the body of Polyneices acts as a *magnetic pole* which governs not only the play's action, but the spectators' concentration» (p. 128, corsivo mio).

«He [Polyneices] is the locus, the factual guild»³⁴). Quel corpo, però, è anche simbolo sensibile del *performer* (*attorice* o *attricere*³⁵, per usare un neologismo beckiano) quale soggetto-oggetto dell'opera d'arte, a sua volta emblema dell'abbandono dell'essere umano al proprio destino, su cui necessariamente è tenuta desta l'attenzione.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ «L'attricere non come interprete ma come creatore» (Julian Beck, *Theandric: Julian Beck's Last Notebooks*, 1992, trad. it. di Gianfranco Mantegna, *Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, prefazione di Judith Malina, a cura di Gianni Manzella, con un ricordo di Bernardo Bertolucci, Socrates, Roma 1994, p. 35).